

POESIA E ESPETÁCULO NO FILOCTETES DE SÓFOCLES.

Fernando Brandão dos Santos
Faculdade de Ciências e Letras, UNESP,
Campus Araraquara, SP

Resumo

No presente estudo temos por objetivo examinar os elementos da poesia trágica composta para uma *performance* teatral. Para tanto, tomamos o texto *Filoctetes* de Sófocles, apresentado em Atenas em 409 a. C, como base de nossa reflexão. Em primeiro lugar apresentamos os nossos pressupostos teóricos acerca da poesia trágica e suas peculiaridades. Em seguida destacamos no *Filoctetes* a ambientação cênica, os elementos de cena (objetos, adereços, vestimentas), ressaltando a importância dramática das armas de Filoctetes.

Abstract

In the present study our aim is to examine the elements of tragic poetry composed to a theatrical performance. Therefore, we took the Sophocles' Philoctetes, presented at Athens in 409 b. C, as a base of our reflection. In first place, we present our theoretical purposes about the tragic poetry and its specificities. Afterwards, we detached in Philoctetes the scenic ambience, the scenic elements (objects, stage properties, vestments), emphasizing the dramatic importance of Philoctetes' weapons.

*A poesia na tragédia-pressupostos*¹

Como se sabe, as tragédias gregas, representadas em Atenas no século V a. C., eram compostas com partes dialogadas e partes cantadas. Essas partes cantadas eram oriundas da tradição da poesia lírica coral. Na Renascença, quando se voltou para uma tentativa de restabelecimento de que seria um espetáculo teatral da Grécia antiga, deu-se origem à ópera,² gênero musical apreciado até nossos dias.

Nossa tentativa é primeiro entender o que representa o canto na tragédia já que há nela necessariamente um coro, personagem coletiva que, na maioria de suas interferências, dança e canta, expressando-se em dialeto dórico estilizado,³ diferente do dialeto usado nas partes faladas. Infelizmente, como se tem acentuado, com exceção de algumas representações iconográficas, não temos registro dessa dança,⁴ e temos uma vaga idéia da partitura musical.⁵

No entanto, dois livros de William C. Scott, retomando os caminhos trilhados por T. L. B. Webster e A. M. Dale,⁶ avançam a questão da *performance* musical das tragédias gregas ao destacarem que para uma boa encenação de um espetáculo de tragédia, ainda que seja em tradução, o canto e a dança devem ser levados em conta nos momentos indicados no texto original.

No entanto, o que se pode asseverar é que o que se tem em mãos é o texto diante dos olhos e a sugestão que ele sempre parece trazer, uma espécie de latência *performativa* que o torna realizável enquanto espetáculo, o que na verdade não é um privilégio da poesia dramática,

¹ Sobre essa questão temos algumas publicações: Santos (2000: 7-14); Santos (2003: 105-118). Aqui pretendemos retomar essas discussões com enfoque no *Filoctetes* de Sófocles.

² Veja Taplin (1990: 50-56).

³ Veja Webster (1970: 111).

⁴ Sobre a dança do coro, vejam-se: Pickard-Cambridge (1969: 232-262); Lawler (1974); Kitto (1955: 36-41).

⁵ Para a música, vejam-se Chailley (1979), Winnington-Ingram (1936) e West (1992; 1994).

⁶ Vejam-se Webster (1970) e Dale (1968).

mas sim uma herança do modo de fazer e de conceber poesia próprios dos antigos gregos. Assim, ao mesmo tempo em que se tem toda a tradição poética presente na tragédia, como bem demonstrou John Herington, a poesia trágica tem especificidades que lhe são inerentes e que jamais poderiam estar dissociadas do espetáculo teatral.⁷ Quando, já na época de Aristóteles, a tradição, segundo ele, iniciada por Agatão, de compor canções de interlúdio, ou seja, os *embólina*, o coro já havia praticamente desaparecido, e, rigorosamente, não temos nenhuma tragédia com essa estrutura.⁸

W. B. Stanford observa que os cantos corais conferem à ação dramática o tônus emocional, independentemente de sua interferência ou não na ação propriamente dita. Essa observação interessa tanto ao estudioso do drama antigo como àqueles que, na modernidade, montam obras antigas.⁹ Mas também nesta afirmação de W. B. Stanford, ressoa ainda a postulação de Aristóteles sobre como se deve considerar o coro.¹⁰ Mas é isso que encontramos nas tragédias gregas de que dispomos?

Numa tese do século XX, *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*, seguindo a esteira de A. M. Croiset quanto à qualidade da produção de Eurípides em comparação com a de Ésquilo e a de Sófocles,¹¹ J. Estève formula, de maneira muito aguda e detalhada, que a principal característica dos cantos corais e cantos de ator em Ésquilo estaria mais relacionada com uma *performance* de dança – o que os aproxima, de certa forma, da tradição coreográfica da poesia que antecede ao drama. Eurípides, segundo sua tese, liga o canto à melodia, privilegiando o virtuosismo vocal em detrimento da *performance* coreográfica.¹²

⁷ Para apreciação da conexão entre a tradição poética pré-trágica e a poesia dramática, veja-se Herington (1985: 103-124); para a relação entre a tradição e novidade na primeira poesia trágica, o capítulo seguinte (1985: 125-150). Cfr. Webster (1970: 110).

⁸ Pickard-Cambridge (1969: p. 233).

⁹ Stanford (1983: 17).

¹⁰ Aristote (1980: 1456a 25-32).

¹¹ Croiset (s/data: 308).

¹² Estève (1902: 41).

Embora o estudioso não esclareça quais seriam essas exigências, sua análise aponta claramente para o fato de Eurípides, ao adotar a música melódica em detrimento da música de dança, buscar exprimir a paixão e os movimentos de alma no interior do indivíduo.¹³ Pode-se, pois, vislumbrar um deslocamento na “função” do coro na tragédia grega, que vai de uma forma de representação do coletivo para uma representação do indivíduo.

O canto coral e o canto de ator (as monodias) têm uma peculiaridade que geralmente se perde em nossas traduções: além da música que os acompanhava, irrecuperável para nós, eram compostos num outro registro lingüístico, como já acentuamos. Mesmo sendo uma convenção que remonta às origens corais do teatro grego, acredito ser esse um dos componentes importantes do espetáculo, pois, justamente pelo afastamento criado pelo uso do dialeto dórico, os cantos expressariam, de maneira mais eficiente, o tônus emocional que o autor queria imprimir a sua peça. A resposta do público ateniense a esses momentos de relaxamento ou intensificação da ação, propostos pela interferência do canto, a meu ver, seria muito mais intensa e menos intelectualizada do que supõem os nossos ensaios e estudos. É no canto que a emoção, paradoxalmente, vai ser controlada pelo autor, intensificando ou diminuindo a tensão do que vem sendo construído pelo diálogo diante dos olhos e ouvidos do público.

Nos estudos das tragédias, o papel do canto era geralmente relegado a um segundo plano, sobretudo o coro, considerado como uma personagem secundária, considerando-se que pouco ou nada interfere na ação dramática propriamente dita. Isso porque nas análises, muitas vezes, se tem como foco de atenção o caráter do herói trágico, figura criada, segundo John Jones a partir de uma leitura equivocada no período do Romantismo da passagem da *Poética* em que Aristóteles menciona a necessidade da mudança de estado na ação.¹⁴ Para nós, é claro que é mais fácil observar a ação dramática tendo como base o caráter das personagens, já que a tradição teatral do ocidente desenvolveu mais esses aspectos, do que, tendo como referência imediata um imaginário que perdemos, tentar perceber a

¹³ Estève (1902: 23).

¹⁴ Aristote (1980: 1453a 12-16) e comentário em Jones (1980: 13 e 16).

tênue ligação entre o que se canta e o que se desenvolve dramaticamente. Sob esse prisma, em algumas peças de Ésquilo ocorreria exatamente o contrário: o canto coral é fundamental, tem o maior número de versos e sua participação na ação dramática é efetiva, se comparada com as peças posteriores. Em contrapartida, a ação dramática seria ainda muito tênue, o que torna o seu teatro de difícil compreensão para o público moderno. Sófocles é considerado o autor que teria dado um maior equilíbrio entre as partes cantadas e dialogadas, sendo suas peças sempre citadas como exemplo de como a intervenção coral cedeu espaço a uma maior consistência da ação dramática.¹⁵

Se a poesia grega, como já se tem postulado, é essencialmente *performática*, e nem por isso deixando de ter sua unidade de significado, a unidade sîgnica, tampouco o texto teatral, com toda sua riqueza de elementos, deixa de constituir-se numa unidade de sentido (ou seja, num signo teatral). Ora, a intervenção do coro, ligado ou não à ação, é essencialmente lírica, imprimindo esse colorido ao espetáculo, representando a visão de mundo não de uma personagem isolada, mas sempre de um colegiado, de um conjunto representativo da vida em comunidade.

Se entendemos o coro trágico como um colegiado, expressando o ponto de vista de uma comunidade - dos anciãos, das mulheres, dos cidadãos, com suas preocupações em relação ao corpo social - por que seu papel diminuiu de importância, nas últimas produções teatrais, em favor da personagem individual, representada pelo ator? Não estaríamos aí diante do mesmo fenômeno que deu nascimento à poesia lírica, fazendo cessar a musa do mundo épico, no período que antecede o surgimento do gênero dramático? Para J. Estève, a mudança trazida por Eurípides ao drama reside exatamente no tratamento dado aos cantos corais. Uma redução considerável do canto coral já se verifica na obra de Sófocles, quando comparada com as peças de Ésquilo. Eurípides reduz o canto coral e aumenta a importância do canto de ator. O estudioso ressalta ainda a ligação da monodia com os cantores virtuosos da época do dramaturgo.¹⁶

¹⁵ Aristote (1980: 1453b 1-7).

¹⁶ Estève (1902: 210-211).

Assim, além de modificações formais, a passagem de uma *performance* de dança para a *performance* de canto, evidenciaria também um deslocamento da importância do conjunto, do coletivo, para destacar a prioridade às emoções particulares do indivíduo, já esboçado pela poesia lírica do período arcaico.

Shirley Barlow, em seu estudo *The Imagery of Euripides*, ainda que dê mais atenção aos elementos pictóricos de poesia dramática, avança a discussão sobre as diferenças do uso do canto coral em Eurípides, acentuando que, enquanto vemos os atores fazendo a ação avançar rigorosamente de acordo com a urgência dos eventos presentes, o coro, por sua posição de destaque na orquestra nos leva a outros planos de espaços e tempos distantes, expressando sempre o desejo de que o presente fosse diferente.¹⁷ A estudiosa ainda ressalta que, nas odes de Sófocles, encontramos mais comentários morais do que as vastas visões panorâmicas, encontradas tanto em Ésquilo como em Eurípides.¹⁸ Mas a diferença entre Ésquilo e Eurípides deve ser notada: mesmo nos menores detalhes e nas canções de natureza aparentemente decorativas, é a partir dos arredores descritos é que se deve interpretar a ação encenada.¹⁹ Assim, o distanciamento aparente dum canto coral em relação à ação dramática deve ser examinado com atenção, pois, além de um colorido diferente, de um adorno poético, o poeta pode estar traçando outras relações de significação, ampliando assim as imagens do que se está encenando. A linguagem do canto de ator, segundo Shirley Barlow, deve ser a mesma das odes corais, uma vez que uma é extensão da outra. Porém, a diferença a ser notada é que, ao contrário das canções corais, a monodia leva-nos diretamente ao estado emocional das personagens.²⁰

¹⁷ Barlow (1986: 17).

¹⁸ Barlow (1986: 17).

¹⁹ Barlow (1986: 18-19).

²⁰ Barlow (1986: 44): “Something of both likenesses and differences between choral ode and monody emerges in exaggerated and crude form in Aristophanes parody of both in the *Frogs*.”.

O espetáculo na tragédia

Os estudos de semiologia aplicada ao teatro têm postulado que o signo teatral se compõe de muitos outros signos. Roland Barthes, por exemplo, observa que o “teatro é uma espécie de máquina cibernética” com um feixe de mensagens vinda de cenário, trajes, gestos, iluminação, localização de atores, mímica, fala, etc., concluindo “estamos, pois, perante uma verdadeira polifonia informacional, e isto é a teatralidade: *uma espessura de signos* (falo aqui em relação à monodia literária, e deixando de lado o problema do cinema).”²¹ Aqui, Roland Barthes tem mente, com certeza, os textos teatrais produzidos em nosso tempo, segundo as condições de representação do teatro contemporâneo, porém suas observações são válidas para os textos do teatro grego antigo, com suas condições materiais específicas. Também estes possuem, com efeito, “uma verdadeira polifonia informacional”, ou seja, teatralidade.

Como observar essa espessura do texto teatral grego, se, como se tem afirmado, os autores de teatro grego não nos deixaram textos secundários, isto é, indicações no próprio texto de como se deve montar o cenário, escolher as indumentárias, determinar as expressões gestuais dos atores, enfim todo o conjunto de signos que transcendem o signo puramente verbal, incluindo-se aí a modulação da voz?²² Pela própria condição de representação, no entanto, os compositores gregos, de certa forma, incorporam no próprio texto a ambientação cênica e, com isso, já na leitura fica estabelecido o cenário em que a ação deve transcorrer ao longo da peça; a identificação das personagens que vão ocupando a cena regularmente se faz através do texto pronunciado pelos atores, assim como sua caracterização e sobretudo a descrição de seu estado emocional.

Daisi Malhadas, em um de seus estudos sobre o espetáculo na tragédia grega, afirma que a ausência do texto secundário seria mais um obstáculo para o estudo da tragédia, no entanto, as didascálias em geral

²¹ Barthes (1977: 355-56).

²² Para as questões sobre as didascálias vejam-se o polêmico texto de G. Chancellor (1994: 127-146) “Le didascalie nel testo” e o de O. Taplin (1994: 147-160) “Le questione delle indicazioni didascaliche”.

foram acrescentadas às traduções, inexistentes no texto original. E conclui: “Não se poderia ler a tragédia grega como teatro, mas apenas como um texto literário. Isso aconteceria, se o espetáculo na tragédia grega, antes de ser cena, não fosse poesia.”²³

E aí sim temos a chave para uma das entradas no texto teatral grego, sua forma poética, que de qualquer maneira pressupõe, então, a *performance*. Da tradição poética, o drama herda, por assim dizer, os outros sistemas de significação. Na tragédia grega, da perspectiva do espetáculo, a visão é direcionada sempre pelo texto pronunciado:

“(…) Na experiência teatral grega, a palavra constitui-se em rico sistema de signos. Pode-se dizer que é a ‘ditadura da palavra’ contra a qual se insurge Artaud em *Le théâtre et son double*, para quem o teatro deve ter uma ‘linguagem física e concreta’, expressão de tudo que se manifesta em cena materialmente, e que, por isso, se dirige primeiro aos sentidos e não ao espírito como a linguagem da palavra.”²⁴

Mas essa ditadura da palavra sobre o espetáculo está intimamente ligada ao modo de compor, de concatenar a sequência dramática. Assim, a palavra constrói todos os signos exigidos pela cena. A palavra, no teatro, assim como em toda a tradição poética na cultura helênica, supõe já a própria *performance*, quer seja pelo ritmo, entonação, e mesmo os gestos que a acompanham, plasmando assim a realidade mental, espiritual e intelectual através do canto e da dança.

Na verdade, a organização do texto teatral deve revelar a organização do espetáculo. Para nós hoje, a divisão estabelecida por Aristóteles na *Poética* torna mais cômoda a leitura e a apreciação crítica, mas suas considerações sobre a tragédia são como um cânone a ser seguido pelos compositores de sua época, desconhecido, talvez, por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, que parecem mais estar buscando uma forma do que seguindo fórmulas pré-determinadas.

²³ Malhadas (1993: 51).

²⁴ Malhadas (1993: 55-56).

Quando se fala em espetáculo teatral, imediatamente nos vem à mente o elemento visual, que, para Aristóteles é um dos elementos constitutivos da tragédia. Temos aí dois caminhos a percorrer: um, o da encenação propriamente dita; o outro, o das possibilidades que, como postula Aristóteles, já a leitura do texto nos oferece. O primeiro, para nós, é inviável - pois não tivemos o privilégio de viver no século V a.C. e presenciar as apresentações, ouvir a modulação das vozes dos atores nem a entoação dos coros; não pudemos ver como se vestiam as personagens, como se construíam os cenários, nem sentir o que público sentia, ao fazer, de alguma forma, parte do espetáculo que para ele se produzia. Oddone Longo, num ensaio intitulado “The Theater of the Polis”, afirma: “o evento teatral na antiga Atenas era um evento público *par excellence*. As *performances* dramáticas atenienses não eram concebidas como produções autônomas, em algum ponto indiferente do tempo ou do espaço, mas estavam firmemente locadas dentro de uma estrutura de um festival cívico, em uma ocasião especificada de acordo com o calendário comunitário, e num lugar especial expressamente reservado para essa função.”²⁵ Se tivermos esses detalhes em mente, a impossibilidade de apreendermos a experiência teatral grega torna-se mais clara. Ao estudar o espetáculo e a forma na tragédia, H. C. Baldry propõe que, se uma máquina nos permitisse atravessar o tempo e presenciar uma representação teatral no século V a. C., na certa não teríamos a compreensão exata do que estaria acontecendo lá.²⁶ Seu livro, então, busca, na medida do possível, trazer para nós hoje dados sobre os testemunhos dos autores mais antigos sobre o teatro, uma discussão sobre o envolvimento da cidade em todas as atividades políticas e religiosas relativas aos festivais dramáticos, as condições materiais da representação, as representações propriamente ditas e o conteúdo das peças. Sua obra destaca a singularidade da experiência teatral grega, irrecuperável para nós.

O segundo, herdeiros que somos de todo esse legado escrito, permite-nos explorar as possibilidades que o texto propõe, como qualquer outra

²⁵ Longo (1990: 15).

²⁶ Baldry (1984: 9).

obra de arte. E é nesse mergulho nas possibilidades do texto que sigo os passos dados por Oliver Taplin em *Greek Tragedy in Action*.²⁷

Assim, tudo o que o texto nos apresenta como parte de sua realização performática, muito de perto nos interessa, a saber: entradas e saídas de cena, atos e gestos sugeridos pelo texto das personagens, objetos de cena, sons e silêncios, seqüências cênicas, emoções que se percebem a partir dos vocábulos usados, e mesmo as partes dialogadas e partes cantadas, pois todo esse conjunto de elementos carregados de significação conduz a uma experiência única que é o prazer estético da poesia em seu mais alto grau.

Oliver Taplin, porém, não inclui neste seu trabalho considerações sobre os cantos corais, visto que sua preocupação está centrada na ação dramática, ou seja, naquilo que os atores dizem e fazem em cena.²⁸ Concordo com quase todas as afirmações de Oliver Taplin, tendo em mente sua preocupação centrada na ação dramática, mas este trabalho pretende acentuar justamente o oposto de sua proposição: a importância da participação do coro, se não na ação dramática propriamente dita, pelo menos no seu modo de inserção no que aqui chamamos de espetáculo, sobretudo pelas modificações que Eurípides teria introduzido, neste particular, na tragédia ática.

O desconhecimento que temos da representação do coro é o mesmo que temos de como os atores de fato atuavam. A mudança de registro na linguagem utilizada pelo coro, a musicalidade de sua intervenção, e mesmo sua coreografia são tão irrecuperáveis quanto a modulação, a entoação e mesmo o modo de representação dos atores. Se, na atuação do coro, há uma mudança de registro tão forte e característica, como acontece com canto coral nas tragédias áticas, mais do que uma tradição poética ou função estética, há que se considerá-la do ponto de vista do espetáculo que o autor quer nos fazer ver. Se o canto está ligado mais a expressões de conteúdo emocional, incluindo-se aí todas as sugestões de caráter religioso, comunitário, enfim, cerimonial, sua intervenção para a apreciação de um texto teatral é também de igual importância. Nesse

²⁷ Taplin (1985: 4).

²⁸ Taplin (1985: 13).

sentido, preferimos a idéia de Helene P. Foley em *Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Euripides*, ao postular que as odes de cada uma dessas peças não são apenas decorativas e não funcionais, mas formam um ciclo contínuo de canção que ganha ênfase justamente por seu contraste com a ação representada em cena.²⁹

Se partimos do pressuposto de John Herington, de que a poesia grega em sua origem é performática,³⁰ temos que admitir que ela comportava elementos do que aqui chamaremos *espetáculo*. Não é por acaso que o recorte lingüístico do inglês recobre justamente esse campo semântico do teatro com o uso do termo *play* tanto para uma *peça teatral* como para o verbo *representar*.³¹ Portanto, além de uma experiência acústica, - note-se que em inglês o público é denominado *audience*, enfatizando o elemento acústico do espetáculo -, o espetáculo denomina o ver esteticamente algo que se representa, trate-se de uma execução poética, de uma disputa desportiva ou de uma apresentação teatral. Já o termo grego *theatron* designa, sobretudo, o local de onde se “vê” a apresentação dramática.

W. B. Stanford, levando em conta as condições da representação teatral em Atenas do século V a. C., postula que uma grande importância era dada aos elementos acústicos assim como aos elementos visuais, também não negligenciados pelos compositores.³² Mas qual seria a sua especificidade, se, de algum modo, o texto teatral está inserido numa tradição poética que comporta os elementos performáticos? Em primeiro lugar, o texto teatral é rigidamente escrito para, nos diálogos e monólogos, ser dito de cor; nas partes corais, para ser cantado e dançado. Como não temos a partitura musical, nem a coreográfica, o que nos resta é o texto. E é a partir do texto que vamos recuperar, dentro de nossas limitações de leitores, o que chamamos de espetáculo, ou seja, aqueles elementos textuais que, de alguma forma, nos sugerem ou indicam algo além da palavra escrita, ou seja, a palavra que, lida ou dita, nos leva para uma

²⁹ Fowley (1985: 19).

³⁰ Herington (1985: 3-40) “Poetry as a Performing Art”.

³¹ Girard et Réal (1980: 16).

³² Stanford (1983: 49-90).

outra experiência mais expressiva do fenômeno da comunicação, o prazer estético.

O espetáculo teatral grego tem, então, como objetivo principal expor aos ouvidos e olhos de uma plateia - a quem é especialmente dirigido - o drama, a ação. A ação, aqui, é considerada como a sucessão de acontecimentos que gera a tensão de uma peça teatral. Todos os elementos do espetáculo podem, de alguma forma, contribuir ou não para a construção dramática. Os jogos estabelecidos pelas falas do diálogo dos atores, pelas canções do coro e por todo o conjunto de outros elementos indicados de alguma forma no texto (a indumentária das personagens, o cenário, os objetos de cena, as expressões faciais, os gestos, os estados emocionais), têm um único objetivo, o de proporcionar ao público a compreensão do texto como um conjunto significativo; daí o nome técnico de signo teatral para todos esses elementos. Cada um dos signos (o lingüístico, o musical, o rítmico, cenográfico, etc.) compõe um signo maior que é o signo teatral³³

Quando, neste trabalho, se usa o termo espetáculo, tem-se em mente as discussões abertas pelos estudiosos da semiologia do teatro, que têm o olhar voltado para as representações modernas. Será possível, então, aplicar suas teorias a um texto teatral produzido e representado segundo as condições disponíveis no século V a.C.?

Acredito serem notáveis diferenças entre o teatro contemporâneo e o teatro produzido então na Grécia antiga, se levarmos em conta os recursos técnicos de que dispõem hoje nossos autores. No entanto, mesmo que aos nossos olhos o teatro grego antigo possa parecer despojado em relação aos recursos técnicos disponíveis hoje, tem já todas as possibilidades de uma montagem teatral, nada ficando a dever a qualquer texto contemporâneo. E não é por acaso que cada vez mais, estudiosos, encenadores, diretores por todo o mundo se debruçam sobre os textos teatrais áticos para neles encontrar uma fonte vigorosa de criação e expressão teatrais. Na apreciação do espetáculo, as dificuldades de um estudioso ante um texto de Ésquilo, Sófocles ou Eurípides são as mesmas que encontra ao se confrontar com um texto de Shakespeare, Gil Vicente ou Brecht. Isso porque, rigorosamente, o

³³ Veja Bogatyrev (1977) em Ingarden: 15-32.

espetáculo só existe no momento da encenação. O que sobrevive depois é o texto, e é a partir do texto que uma nova montagem pode ser feita. Note-se aqui que a idéia de se recuperar o teatro grego gerou um dos gêneros mais importantes da música erudita, a ópera. E mesmo assim, digamos, a ópera foi calcada sobre uma idéia errônea do que foi a tragédia, pois nela não havia só o canto, sendo o acompanhamento musical muito mais simples, não intervindo na modulação dos atores quando cantavam. Ao contrário, ao que tudo indica, o instrumento seguiria o ritmo determinado pela marcação dos versos.³⁴

Filoctetes de Sófocles

Os pressupostos acima apontados servem de base para as reflexões que apresentaremos tendo como objeto de estudo o *Filoctetes* de Sófocles, peça apresentada em 409 a. C. em Atenas, a última enquanto o poeta ainda vivia.

Com alguns elementos da tradição sobre o mito, mas também propondo inovações, Sófocles compõe o seu *Filoctetes* de uma maneira nova e surpreendente, pois sua leitura leva-nos a pensar não só em Filoctetes como figura central, mas sobretudo no universo mental decorrente do contexto social e político na Atenas do século V a. C. Fazendo uso da liberdade de que dispunha para manejar o espetáculo trágico, Sófocles propõe como discussão central da peça os valores éticos apresentados pelas personagens que ocupam o prosênio e a orquestra.

De suas peças existentes, esta é a única em que não se encontram personagens femininas. Pode-se justificar ausência do elemento feminino pelo fato de que a peça apresenta um motivo guerreiro. Assim, a ausência da figura feminina, marcada nesse texto, revela que as discussões propostas pela peça não passarão pelo viés feminino.

Mas a inovação não se dá só pela supressão de personagens femininas, provavelmente Ésquilo e Eurípides também não as colocaram em cena nas suas peças sobre Filoctetes. Há outras inovações pelas quais os estudiosos têm aproximado esta peça das peças de Eurípides, quer pela

³⁴ Veja Pickard-Cambridge (1969: 156-167).

solução final do *deus ex-machina*, quer pela organização e disposição dos cantos corais. No *Filoctetes* há apenas um único estásimo desenvolvido completamente, por exemplo, e as mudanças de episódios são marcadas apenas com interlúdios líricos.³⁵

Ambientação cênica

Assim, tomamos agora, o *Filoctetes* para apreciar essas questões postuladas acima acerca da poesia e do espetáculo composto e proposto por Sófocles para uma possível representação. Além das inovações na estrutura, há uma que julgamos importante: a importância dada à ambientação em que se desenvolve a ação dramática. Dentro de um espaço fortemente marcado, a ação tem dois desdobramentos: ao mesmo tempo trazer de volta o herói ao combate e traçar o caminho iniciatório do jovem Neoptólemo, acompanhante de Odisseu na missão de resgate das armas sagradas e do homem que as maneja.

A partir do cenário do *Filoctetes* é possível vislumbrar que Sófocles quer apresentar um texto diferente das outras tragédias. O espaço cênico estabelecido em Lemnos, ilha situada a nordeste da Hélade, é definido com detalhes no prólogo. Nessa ilha, em vez de grandes palácios no fundo da *skéné*, como se tem normalmente nas outras tragédias de Sófocles, temos uma caverna figurada num painel, disposta de tal forma que uma das entradas está voltada para o público e outra dá para o fundo da cena. Junto a essa pintura da caverna, provavelmente estavam também pintados o mar azul e o céu com algumas nuvens, e rochedos, sempre referidos no texto. Poucos objetos presentes para compor o restante do cenário: pedras, gravetos, folhagens secas e alguns trapos secando ao sol, próximos à caverna. Se seguirmos as indicações do texto, todo esse conjunto está num plano diferente, mais alto. Odisseu, ao entrar por um dos párodos, permanece num plano em que não lhe é possível enxergar a caverna.³⁶ Outro objeto de valor dramático, em cena apenas quando o próprio Filoctetes aparece, é o arco com suas flechas, originalmente pertencente a Héracles,

³⁵ Veja Santos (2003: 105-118).

³⁶ Veja-se: W. J. Woodhouse (1912: 239-40); cf. Dale (1969: 119-129).

que o teria ganhado do próprio Apolo. Essas armas ocuparão um papel central na construção dramática do *Filoctetes*, como veremos a seguir.

É consenso entre os historiadores da antiga Grécia que na última década de 400 a. C. a guerra do Peloponeso assume feições trágicas. Uma guerra que aos olhos do homem contemporâneo assume mesmo o papel de uma guerra civil, pois é o resultado do confronto de duas forças políticas (Esparta e Atenas) tentando manter a hegemonia sobre as outras cidades menores e leva, sem dúvida, a transformações e mesmo desestruturação da experiência democrática recentemente inventada pela *pólis*. Poderíamos discorrer sobre as minúcias dos fatos históricos, mas isso nos levaria, com certeza, a um outro estudo; situemos a peça apenas dentro de um contexto espiritual de uma cidade em guerra. Em 409 a.C., Atenas vive um dos seus piores momentos políticos, tendo já perdido a maioria de seus grandes líderes, tendo inúmeras vezes sido surpreendida pelo ataque inimigo, pela traição, tendo já perdido alianças de outras cidades, que de alguma forma garantiam sua hegemonia, vivendo também a efervescência da relatividade do discurso trazido à baila pelos sofistas.

Objetos de cena, adereços e vestimentas : as armas de Filoctetes

O modo de vida precário de Filoctetes, que beira à selvageria, é cenicamente marcado durante toda a peça. No prólogo temos de imediato as referências ao local (v. 1-2), uma ilha desabitada tanto por homens como pelos deuses. Progressivamente Odisseu vai apresentando a ilha ao jovem (e ao público) aumentando a tensão pelos elementos cênicos apresentados: a) a caverna de duas bocas (16-19), com detalhes de seu funcionamento no verão e no inverno; a fonte de água potável mais abaixo, próxima à caverna (20-21). Num contínuo crescendo, a caverna é encontrada pelo jovem filho de Aquiles (26-27) e outros objetos são apontados (podem estar na cena ou não): folhagem amassada que serve como cama (33) e uma taça tosca de madeira e gravetos (35-36). O ponto alto desse levantamento de objetos usados por Filoctetes repousa sobre o encontro de trapos cheios de pus fétido (38-39), o que garante a Odisseu que o homem habita o local, sem dúvida. Assim, o conjunto de objetos cênicos deste prólogo garante a Odisseu e, obviamente ao público, a presença desse Filoctetes asselvajado por esse modo de vida que ele tem levado ao longo dos anos em que ficou abandonado em Lemnos.

Ainda no prólogo um outros objetos cênicos de capital importância dramática são apenas mencionados, sem contudo ainda serem mostrados, trata-se do arco e das flechas (105-120). A captura do arco e das flechas em posse de Filoctetes (aqui no prólogo não se fazem outras referências a elas a não ser o fato de que elas capturam Tróia sozinhas (113)). Esses elementos apontados no prólogo são retomados com a entrada do coro de marinheiros.

No primeiro episódio, o primeiro elemento cênico a ser destacado é em primeiro lugar a oposição entre o aspecto asselvajado de Filoctetes e das armaduras compondo a vestimenta tanto de Neoptólemo como do coro de marinheiros, que os identifica como helenos (223; 225 e seq.). Com toda a explanação de Filoctetes sobre o dia em que ali chegou e o modo de vida que tem levado realçam o que foi indicado no prólogo: seu modo precário de vida e o uso “inglório” do arco e das flechas ao usá-las para caçar (288-291).

As armas sagradas

Todo o primeiro episódio é constituído de um crescendo dramático para que após a entrada do marujo disfarçado (542-627) surja a primeira proposta de saída de Lemnos:

Neop. *Então, se queres, partamos, pegando lá dentro o que te é necessário o que mais desejares.*

Fil. *Sim, há coisas de que preciso, embora não muitas.*

Neop. *O que é que não há em minha nau?*

Fil. *Uma erva tenho, com que sempre melhor que tudo acalmo esta ferida, de forma a apizaguá-la muito.*

Neop. *Então traz! E que outras coisas mais desejas pegar?*

Fil. *alguma dessas flechas que, se por negligência minha escorregou, para que não deixe qualquer um pegá-las.*

Neop. *Essas são as gloriosas armas que agora seguras?*

Fil. *São e não outras que carrego nas mãos.*

Neop. *Será possível que de perto eu as contemple, que as segure e as reverencie como a um deus?*

Filo. *A ti filho, não só isso como também qualquer outras*

de minhas coisas, quantas te forem úteis. (...)
(...) Coragem! A ti é permitido tanto tocá-las
como devolver ao que te entregou e gabar-te de ser
o único dentre os mortais a ter tocado nelas por tua
excelência, pois fazendo o bem, eu mesmo as adquiri. (645-671)³⁷

Neste trecho emblemático para toda a peça, o arco e as flechas ganham uma força dramática tão intensa que poderíamos considerar o arco e as flechas quase como uma personagem. Toda a concentração dramática volta-se para as armas que pertenceram a Héracles.³⁸ Quase como uma parte integrante de Filoctetes, o arco reveste de uma aura arcaica e heróica. Arcaica, porque o arco, e isso Sófocles não precisa mencionar no texto, originalmente pertence a Apolo; heróica porque de Apolo, passa para as mãos de Héracles, que o usa de maneira exemplar, limpando o mundo de monstros, e depois para as mãos de Filoctetes, que ainda deve cumprir uma nobre missão com esse mesmo arco, matando Páris, derrotando Tróia. Mas o arco nas mãos de Filoctetes até aqui, apresenta uma situação limite entre a humanidade e a selvageria animalesca, já que em Lemnos o arco não passa de um instrumento de caça. Assim, Pierre Vidal-Naquet afirma que o arco legado a Filoctetes por Héracles, como tem sido apontado, é a contrapartida do ferimento.³⁹

Sófocles não nos informa na peça a origem divina do arco. O público provavelmente não tinha dúvida, por outros relatos míticos, que essas armas originalmente pertenciam a Apolo (que em nenhum momento é mencionado). Em outra variante do mito, Filoctetes teria sido ferido por uma seta vinda do próprio arco.⁴⁰ As armas foram entregues a Filoctetes por causa de um ato de benevolência, o fato de Filoctetes ter ateado fogo

³⁷ Nossa tradução se fez a partir do texto de A. Dain, SOPHOCLE (1974).

³⁸ τόxon ou τόξα v. 68, 113, 262-63, 288, 652, 654, 931, 956, 981, 1128, 1271, 1303, 1308, 1335, 1427, 1432, 1439-40; hóplon ou hópla: v 979, 1056, 1064; 1108-09, 1292.

³⁹ Vernant et Vidal-Naquet (1999: 179-80).

⁴⁰ Vernant et Vidal-Naquet (1999: 180, nota 54). Vejam-se também, Wilson (1959: 275) e Kott (1974:167).

a pira funerária de Héracles, livrando-o de sua agonia na hora da morte. Todo esse contexto que faz parte do imaginário do mito de Filoctetes, na peça, fica subentendido.

Para Philip Whaley Harsh, as armas, estando associadas a Héracles, ligam-se à idéia do domínio do homem civilizado sobre o bárbaro: “ este arco, presente de Apolo a Héracles, simboliza a inteligência humana, trazida para ação para garantir a dominação humana na terra.”⁴¹ Nestes termos, podemos acrescentar que, além de seu papel civilizatório, o arco pode incorporar os valores da uma tradição guerreira já ultrapassada, muito distante de formas de combate solitário. Com o advento da pólis, o combate hoplítico toma forma e ganha maior desenvoltura.⁴² Embora no texto de Sófocles a forma ideal de combate não apareça explícita, no êxodo Héracles faz uma proposta que se pode considerar “hoplítica”, pelo modo como o arco é tratado. Temos então aí mais um elemento de tensão dramática.

A cena da entrega das armas da mão de Filoctetes para as mãos de Neoptólemo não acontece de maneira gratuita: está plenamente ligada à doença de Filoctetes e é o resultado de uma sucessão de acontecimentos que, do ponto de vista de Filoctetes, culminam com a entrega total de sua vida nas mãos do jovem filho de Aquiles. Roubado dessas armas, Filoctetes está privado da vida, como já se chamou a atenção. Mas Sófocles aí insistir no que representa a falta do arco na presente situação do herói. Sem as infalíveis armas, Filoctetes está fadado à morte e é isso que o *kommós* (1080-1217) traz para o espetáculo, como notou R. B. Burton ao afirmar que esse quase diálogo lírico entre Filoctetes e o coro tem a função de aumentar, com seu canto lamurioso, o crescendo emocional da peça.⁴³ Vale notar também, que esse *kommós* intensifica o tom patético da peça nos termos que Jacqueline de Romilly assinalou em seu *L'Évolution du Pathétique. D'Eschyle à Euripide*. Paris: Les Belles Lettres, 1980.⁴⁴

⁴¹ Harsh (1960: 412).

⁴² Salmon (1977: 84-101).

⁴³ Burton (1980: 244).

⁴⁴ Romilly (1980).

A devolução das armas a Filoctetes se dá também merece uma atenção pois se insere no campo da *hamartia*: “Para reparar o que fiz de errado antes” (1224). O erro de Neoptólemo, portanto, passa pelo viés do mundo heróico herdado de seu pai, Aquiles, e o conduz à vergonha (1228; 12248-49). A única reparação possível, então, é a devolução das armas ao seu detentor por direito. Essa decisão de Neoptólemo, engendrada já na cena em que, à semelhança de Filoctetes, o jovem é atacado por uma dor (806; 895, 969), que culmina com a devolução das armas. Mas é somente no êxodo, com a aparição de Héracles *ex machina*. Assinalemos que sua fala não é um mero *lógos* que pode a qualquer momento ser submetido a um contra-discurso, mas são *mýthoi*, resultados da deliberação de Zeus (“para te confirmar as deliberações de Zeus”, 1415).

A intervenção de Héracles, no entanto, parece estar atrelada a toda ação dramática da peça de modo paradoxal. Tudo leva a essa epifania do *herôsthéós*, termo cunhado por Píndaro na *Primeira Pítica*.⁴⁵ Mas estranhamente, a proposta de Héracles para os dois guerreiros (Neoptólemo e Filoctetes) é de um comprometimento mútuo que nos lembra os juramentos dos hoplitas como bem salientou Pierre Vidal-Naquet.⁴⁶ Mas é interessante considerar que sua primeira interferência na ação se dá já nas referências ao arco, que é o objeto mais desejado por Odisseu em detrimento da presença de Filoctetes.⁴⁷ O arco também é um objeto de desejo de Neoptólemo que vê nele uma divindade (666-67). E como já assinalamos, é através dele que Filoctetes se mantém vivo, ainda que de modo selvagem e inglório. Por outro lado, o arco é um instrumento que causa a morte e seu destino último é de matar Páris nas mãos de Filoctetes e não ser usado de modo “individual” para sustento particular, desviando-o de sua *areté*.

Ao livrar Héracles do sofrimento, Filoctetes herda as armas, sofrendo as consequências advindas delas. A doença de Filoctetes está associada ao aspecto subterrâneo de Héracles e todos os indícios apontam para isso.

⁴⁵ Veja-se Silk (1985: 5).

⁴⁶ Vernant et Vidal-Naquet (1999: 187).

⁴⁷ Desde o prólogo, Odisseu descarta a presença de Filoctetes, vejam-se os versos 54 e seq.; 113; 1054-1062.

A própria ferida no pé (ou na perna), oriunda de uma picada de serpente bastaria para que, embora de origem divina, como por duas vezes afirma Neoptólemo (191-200; 1328), revelasse o aspecto ctônico de sua natureza; o abandono de Filoctetes em uma ilha vulcânica, por excelência atribuída a Hefesto, deus por excelência também ctônico e ainda a caverna em que nosso herói habita em Lemnos também indica a idéia mais primitiva de habitação humana, também é associada a aspectos ctônicos (seria uma espécie de intersecção entre o mundo superior, da luz, e o mundo inferior, das sombras). Assim, a posse das armas de Héracles indicaria a ausência do herói-deus e, por conseguinte, seu aspecto ctônico, infernal. Com a aparição de Héracles, o seu aspecto epictônico, claro, diurno, olímpio, se faz presente, e com ele a cura, a salvação, a vitória. (v. 1425-1440)

A fala emblemática de Héracles contém vários aspectos que temos ressaltado em nossos trabalhos,⁴⁸ mas cabe aqui ainda destacar que o destino das armas sagradas é matar Páris e devastar Tróia e não qualquer outro. Depois de elas terem cumprido a função de matar, devastar e, por conseguinte, conquistar a vitória aos helenos, devem, tornar-se um objeto de culto no memorial em homenagem a Héracles (1427-28; 1432-33; 1440). As ambiguidades da linguagem, os desvios de discurso e o desencontro das ações das personagens são todas corrigidas por essa aparição divina.

À guisa de conclusão: o final feliz

O espetáculo teatral oferecido pelo texto de Sófocles tem levado os estudiosos a considerarem essa peça como uma tragédia de final feliz. Esperamos ter destacado o arco como um dos elementos mais marcantes do espetáculo e da construção dramática da peça mostra exatamente o contrário. O fio condutor da peça até o final, até a aparição do deus é o desencontro de diferentes perspectivas em confronto, destacando-se sobretudo o desencontro que se faz pela própria linguagem: falantes da mesma língua revelando contradições internas, dissensões existentes na mesma cultura. Como observa Anthony J. Podlecki, com a vinda de Héracles, temos a “elocução de uma voz divina contra a qual não se pode

⁴⁸ Veja-se sobre Héracles em Sófocles (2008: p. 48-50).

haver objeção nenhuma”.⁴⁹ O discurso humano, o *lógos*, parece gerar o desentendimento, a ambiguidade, e coloca os homens em meio a uma crise sem solução. A presença divina em meio a esses desencontros é *tarakhôdes* para os homens, na formulação de Heródoto.⁵⁰

Assim, a partir da ambientação cênica e da valoração dramática que o arco recebe no *Filoctetes* de Sófocles, podemos inferir que a tragédia grega, já em seus primórdios guarda a mesma latência dos textos teatrais contemporâneos. E para finalizar usaremos uma citação de uma formulação de Hegel em sua *Estética*, que define melhor o que tentamos dizer aqui: O drama que, tanto pelo conteúdo como pela forma, constitui a totalidade mais completa, deve ser considerado como a fase mais elevada da poesia e da arte.

Bibliografia citada

- Aristote (1980) *La Poétique*, Paris.
- Baldry, H. C. (1984) *I greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Roma.
- Barlow, S. A. (1986) *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*. 2nd Ed., Bristol.
- Barthes, R. (1977) *Ensaio Crítico*, Lisboa.
- Bogatyrev, P. (1977) “Os signos do teatro” em *INGARDEN*: 15-32.
- Bowra, C. M. (1944) *Sophoclean Tragedy*, Oxford.
- Burton, R. B. W. (1980) *The Chorus in Sophocles Tragedies*, Oxford.
- Chailly, J. (1979) *La musique grecque antique*, Paris.
- Chancellor, G. (1994) “Le didascalie nel testo” em MOLINARI, C. *Il teatro greco nell’età di Pericle*, Bologna: 127-146.
- Croiset, A. M. (s/data) *Histoire de la Littérature grecque*, Paris.
- Dale, A. M. (1969) *Collected Papers*, Cambridge.
- Estève, J. (1902) *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l’*

⁴⁹ Podlecki (1966: 244-45).

⁵⁰ Veja-se Bowra (1944: 265) para uma discussão dessa visão religiosa do texto, sobretudo o papel do oráculo no *Filoctetes*.

- époque d'Euripide*, Nîmes.
- Fachin, L. e Dezotti, M. C. C. Orgs. (2003) *Teatro em debate*, São Paulo/ Araraquara.
- Fowley, H. P. (1985) *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca/ London.
- Girard, G. et RÉAL, O. (1980) *O universo do teatro*, Coimbra.
- Harsh, P. W. (1960) "The role of the bow in the *Philoctetes*", em *AJPh* 81: 408-414.
- Herington, J. (1985) *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetry Tradition*. Berkeley/ Los Angeles/ London.
- Ingarden, R. et alii. (1977) *O Signo Teatral. A Semiologia Aplicada à Arte Dramática*, Porto Alegre.
- Jones, J. (1980) *On Aristotle and Greek Tragedy*, London.
- Kitto, H. D. F. (1955) "The dance in Greek Tragedy", em *JHS* XXCV: 36-41.
- Kott, J. (1974) *The eating of the Gods*, London.
- Lawler, L. B. (1974) *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa City.
- Longo, O. (1990) "The Theater of the Polis", em WINKLER, J. e ZEITLIN: 15
- Malhadas, D. (1993) "O espetáculo na tragédia grega", em *ITINERÁRIOS*: 46-60.
- Masqueray, P. (1895) *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris.
- Molinari, C., org. (1994). *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna.
- Pickard-Cambridge, Sir A. (1969) *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd Ed., Oxford.
- Podleki, A. J. (1966) "The Power of Word in Sophocles' *Philoctetes*", em *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 7: 223-50.
- Romilly, J. (1980) *L' évolution du pathétique. D' Éschyle à Euripide*, Paris.
- Salmon, J. (1977) "Political Hoplites?", em *JHS* XCVII: 84-101.
- Santos, F. B. dos (2003) "Quando Eurípides influencia Sófocles: um estudo sobre a estruturação da poesia trágica grega", em FACHIN, L. e DEZOTTI, M. C. C., São Paulo/ Araraquara: 105-118.

- Santos, F. B. dos (2000) “O canto na tragédia grega”, em *ALETRIA* 7: 07-14.
- Silk, M. S. (1985) “Herakles and Greek Tragedy” em *Greece & Rome* XXXII: 1-22.
- Sófocles (2008) *Filoctetes*. Introdução, tradução e notas de Fernando Brandão dos Santos, São Paulo.
- Sophocle (1974) *Philoctète-Oedipe à Cologne*, Tome III, Paris.
- Standford, W. B. (1983) *Greek Tragedy and the Emotions. An introductory study*, London/ Boston/ Melbourne and Henley.
- Taplin, O. (1990) *Fogo grego*, Lisboa.
- Taplin, O. (1985) *Greek Tragedy in Action*, London.
- Taplin, O. (1994) “Le questione delle indicazioni didascaliche”, em MOLINARI, C. *Il teatro greco nell’età di Pericle*, Bologna: 147-160.
- Vernant, J.-P. et Vidal-Naquet, P. (1999) *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo.
- Wilson, E. (1959) *The Wound and the Bow*, New York/ Oxford.
- Winnington-Ingram, R. (1936) *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge.
- Woodhouse, W. J. (1912) “The Scenic Arrangements of the *Philoktetes* of Sophokles”, *JHS* XXXII: 239-240.
- Webster, T. B. L. (1970) *The Greek Chorus*, London.
- West, M. L. (1992; 1994) *Ancient Greek Music*, Oxford.
- Winkler, J. J. et Zeitlin, F. I. Eds. (1990) *Nothing to do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton/ New Jersey.